

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Povijesti

Tihana Sedlar

## **Semiotika Umberta Ecoa**

Završni rad

Mentorica: doc. dr. sc. Kristina Peternai-Andrić

Osijek, 2011.

# SADRŽAJ

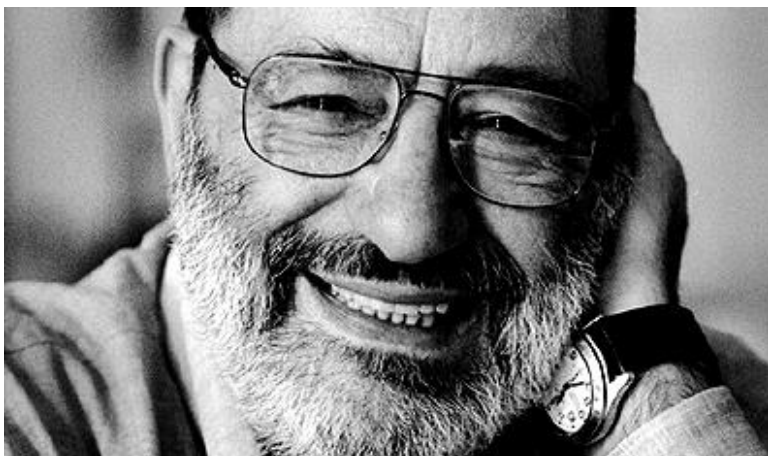
SAŽETAK.....	3
1. UVOD .....	4
2. ECOVA SEMIOTIKA U 20. STOLJEĆU.....	5
3. PRIPOVIJEDANJE.....	6
4. ECOVI RADOVI O SEMIOTICI KNJIŽEVNOSTI.....	7
4. 1. ČITATELJ I AUTOR.....	7
4. 2. MIKROPOZICIJE I MAKROPOZICIJE.....	9
4. 3. INTERPRETACIJA.....	11
5. IME RUŽE .....	13
5. 1. "IME RUŽE" U KONTEKSTU POSTMODERNE.....	16
6. ZAKLJUČAK .....	18
7. IZVORI, LITERATURA, PRILOZI.....	19

## SAŽETAK

U radu se obrađuje djelovanje Umberta Ecoa kao semiotičara i književnika. Daje se kratak uvid u semiotiku 20. stoljeća nakon pojave Ferdinanda de Saussurea i strukturalizma. Umberto se Eco smješta u taj kontekst te se ukratko objašnjavaju karakteristike njegove semiotike. Budući da se rad bazira na semiotici pripovjednog teksta, objašnjen je pojam naratologije te njezina uloga u 20. stoljeću u kojem prevladavaju pripovjedni tekstovi. Zatim se daje pregled nekih Ecovih radova u kojima se obrađuju odnosi čitatelja i autora, moguće interpretacije pripovjednih tekstova, tehnike pripovijedanja itd. Analiziran je i roman *Ime ruže* u kojem Eco vješto primjenjuje svoje teorijske radove. Pri analizi romana upotrijebljeni su i neki zapisi samoga Ecoa o navedenom romanu. Poseban je naglasak stavljen na pripovjedača, makropozicije, žanr te na sami kontekst postmoderne u kojem je roman nastao. Rad je zaključen isticanjem značenja Umberta Ecoa kao semiotičara te najavom projekta o izdavanju skraćene i pojednostavljene verzije romana *Ime ruže*.

Ključne riječi: semiotika, pripovijedanje, postmoderna

# 1. UVOD



Prilog 1: Umberto Eco

Svaki se čovjek, od najranijeg djetinjstva, susreće s mnoštvom znakovnih sustava koje pokušava protumačiti i naučiti se služiti njima te se na taj način navikava na suživot s ostalim ljudima. Neki se znakovni sustavi uče u obitelji, neki u školi, neki kroz iskustvo odrastanja. Znakovnih je sustava mnogo te njihove količine nijedan čovjek nije zapravo svjestan. Ljudi interpretiraju znakove oko sebe uz pomoć poznatih kodova te se ponašaju u skladu s tim interpretacijama. (Johansen, Larsen, 2000: 9) Semiotika, kao opća teorija o znakovima i simbolima, proučavana je od antike, preko srednjeg vijeka, renesanse, prosvjetiteljstva, a svoj je najveći razvoj doživjela u 20. stoljeću nakon pojave strukturalizma. Jedan od najvećih semiotičara 20. stoljeća definitivno je Umberto Eco čije će djelovanje kao semiotičara i književnika biti ukratko predstavljeno u ovome radu. Rad će se bazirati uglavnom na semiotici pripovjednih tekstova, a predložak za proučavanje bit će upravo vjerojatno najpopularniji roman Umberta Ecoa, *Ime ruže*, u kojem je vješto primijenio teoriju o kojoj je pisao. U prvom je poglavlju objašnjena Ecova semiotika u kontekstu semiotike 20. stoljeća, njezin vrlo kratak razvoj i gdje se točno Ecovi radovi nalaze u cijeloj toj priči. U drugom je poglavlju skrenuta pozornost na pojam naratologije unutar teorije književnosti, a sljedeće poglavlje nastavljeno je s kratkim pregledom nekih Ecovih radova. Nakon pregleda Ecovih radova, pokazano je kako je Eco svoju teoriju pokušao primijeniti na vlastiti književni rad.

## 2. ECOVA SEMIOTIKA U 20. STOLJEĆU

Pojavom Ferdinanda de Saussurea i strukturalizma započinje nova era u razmatranju semiotike. Prvotno se upotrebljavao termin semiologija kao disciplina koja se bavi proučavanjem znakovnih sustava. Tijekom 70-ih godina termin semiotika polako je potisnuo semiologiju jer je ona privilegirala prirodan jezik kao posrednika u recepciji nejezičnih označiteljskih skupova. De Saussure je zagovarao takozvanu lingvističku semiologiju po kojoj je lingvistika vodeća znanost semiologije. Nakon otkrića prirodnih znakova, takav pristup polako gubi na snazi. Semiotika dobiva važnu ulogu i u filozofiji. Godine 1979. u časopisu *Zeitschrift für Semiotik* izlazi definicija semiotike koja u kratkim crtama ističe njezinu važnost kao znanosti: «*Semiotika kao znanost o znakovnim procesima istražuje sve vrste komunikacije i razmjene informacija među ljudima, među biologijskim organizmima i unutar njih. Ona dakle barem djelomice obuhvaća predmetna područja većine duhovnih i društvenih znanosti te biologije i medicine.*» (Biti, 2000: 496) Semiotika se nakon pojave poststrukturalizma polako okreće semiozi što se najbolje očituje u radovima Umberta Ecoa. Napuštaju se polemike oko označitelja i označenog te se, kao sastavni dijelovi znaka, prihvaćaju znak (nositelj znaka), referent ili predmet (designat) i interpretant koji ih povezuje. Eco razvija koncepciju enciklopedije kulture ustrojene na način rizoma. Njegova je semiotika otvorila prostor povezivanju različitih suvremenih teorija. (Biti, 2000: 499) Teme njegovih radova različite su, a uključuju srednjovjekovnu semiotiku, teoriju konotacije, tipologiju znakova, ikoničnost i metaforičnost, univerzalni jezik, ideologiju, estetiku, semiotiku arhitekture, slike i filma te semiotiku književnosti o kojoj će ponajviše biti riječi u ovome radu. Ecova općenita definicija semiotike jest da je ona kulturoznanstvena teorija znakova te s tog temelja određuje granice između semiotičnoga i onoga što on drži nesemiotičnim. Semiotiku književnosti Eco proučava u nekoliko svojih knjiga. Ecou književno djelo nije otvoreno za koju mu drago interpretaciju kako tvrde neki postmoderni dekonstruktivisti, već semiotika književnosti zahtjeva stanovitu ravnotežu između obih krajnosti; prakse koja bi glede svakog teksta dopuštala beskrajan broj interpretacija i stanovite normativne hermeneutike koja će priznati samo one interpretacije koje su u suglasju s autorovim nakanama. (Nöth, 2004: 126) Eco u jednom od svojih radova piše o semiotici koju su brojni autori određivali kao «doktrinu o znakovima» (Locke, Dalgarno, Lambert, Husserl, Peirce, Saussure, Morris, Jakobson, Barthes). Suvremena je semiotika dovela u pitanje pojam znaka, i to u dva pravca. S jedne ga strane smatra preopširnim i nepreciznim pa ga je tako uvrstila u mrežu figura, bilo izraza ili

sadržaja, ili je pak odlučila prednost dati samo značenjskom polju. S druge strane, oslobodila se znaka kao odviše ograničene jedinice u tkivu iskaza, teksta, u igri jezičnih činova, procesu komunikacije, u razgovornom međudjelovanju... Tamo gdje je tradicija govorila o *de signis* danas vlada prava zbrka disciplina, pristupa, potpodjela... (Eco, 1996: 175) Semiotika se kao znanost našla i na udaru kritika kao na primjer u jednom od radova Rogera Scrutona gdje semiotiku smatra prevarom. Kritizira sam pojam znaka koji po njemu označava mnoge stvari i odnosi se na mnogo funkcija. On smatra da, ako postoji zajednička bit znakova, ona zacijelo nije duboka. Eco, suprotstavljajući mu se, objašnjava da opća semiotika ne mora pod svaku cijelu tražiti sličnosti među znakovima te da mora ukazati i na razlike. (Eco, 1996: 178) Opća semiotika postavlja sam opći pojam znaka da bi se moglo govoriti o površinski različitim stvarima na ujednačen način. Ona je promišljanje o znaku, znakovnosti ili o dubinskim mehanizmima svakog sustava označavanja. (Eco, 1996: 197)

### 3. PRIPOVIJEDANJE

Budući da je ovaj rad baziran uglavnom na semiotici pripovijedanja, valja naglasiti da je ona jedno od glavnih područja semiotike teksta. Opća teorija pripovijedanja najšire je polje istraživanja u kojemu se semiotika pripovijedanja pojavljuje tek kao jedna među mnogima. Granicu između semiotičkih i drugih proučavanja pripovijedanja svakako nije uvijek lako naznačiti. Semiotički i tekstolingvistički usmjerena teorija pripovijedanja često nosi naziv naratologija. (Nöth, 2004: 400) Jonathan Culler u svojoj Književnoj teoriji gleda na pripovijest kao jedan fenomen koji je u 20. stoljeću u potpunosti zasjenio pjesništvo koje do tada bilo puno više cijenjeno nego proza. Čitateljima se 60-ih godina 20. stoljeća pripovijesti počinju puno više sviđati te svoj literarni interes usmjeravaju upravo na romane, novele, razno-razne pripovijetke. Važnost pripovijesti uviđamo već u ranom djetinjstvu kada od roditelja, baka i djedova čujemo zanimljive priče za laku noć, a povijesne istine najbolje shvaćamo kroz jednu cjelovitu, zaokruženu priču u kojoj dobivamo odgovore zašto se nešto dogodilo, tko je događaj inicirao, kakve je posljedice neki događaj imao na društvo... Naratologija je djelatni je odvjetak književne teorije pa proučavanje književnosti počiva na teorijama strukture pripovjednog teksta, teorijama o pojmovima zapleta, o različitim vrstama pripovjedača, o pripovjednim tehnikama. Poetika pripovjednog teksta, tako bismo je mogli nazvati, podjednako pokušava razumjeti opće sastojke pripovjednog teksta te analizirati kako

pojedini pripovjedni tekstovi postižu svoje učinke. (Culler, 2001: 98) Romani u 20. stoljeću postaju jezgrom književno-teorijskog proučavanja.

## 4. ECOVI RADOVI O SEMIOTICI KNJIŽEVNOSTI

### 4. 1. ČITATELJ I AUTOR

U jednoj od svojih knjiga, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Eco koristi šumu kao metaforu za pripovijest čime odmah imamo u vidu samu suštinu pripovijedanja; njezinu složenost, veličinu, načine na koje možemo prolaziti kroz šumu, kakva stvorenja možemo naći u šumi itd. U prvome se poglavlju Eco bavi modelom čitatelja i modelom autora. Model čitatelja u priči ne odgovara empirijskom čitatelju. (Eco, 2005: 18) Empirijski čitatelj može biti bilo tko i njegov doživljaj određenoga djela ovisi o njegovoj osobnosti, trenutnim osjećajima i brojnim segmentima koje nitko ne može predvidjeti. Primjerice, djelo u kojem je riječ o tragičnoj smrti nekoga čovjeka u nacističkom logoru tijekom Drugoga svjetskog rata drugačije će doživjeti osoba čiji je djed zaista poginuo u logoru i osoba čija obitelj nema nikakve veze s tim. Osoba čiji je djed tragično poginuo, u «šumi» će tražiti nešto svoje pa će, ako isto nađe, puno emotivnije doživjeti djelo. Empirijski čitatelj onaj je čitatelj koji stvara pretpostavku o tipu modela čitatelja koji tekst pretpostavlja. To znači da je empirijski čitatelj onaj koji iskušava pretpostavke, ne o namjenama empirijskog autora već onog autora modela. (Eco, 2003: 100) Model je čitatelja čitatelj lišen ikakvih vlastitih sjećanja, osjećaja i stavova koji bi mogli poremetiti bit autorove poruke.

Kroz šumu se može hodati na dva načina. Prvi je da se iskuša jedan ili više puteva (kako bismo, npr. što prije izašli iz šume), a drugi je hodati s ciljem da upoznamo šumu i otkrijemo zašto su neki putevi prohodni, a neki ne. Svaki je tekst upućen modelu čitatelja prve razine koji želi saznati kako priča završava. No svaki je tekst upućen i modelu čitatelja druge razine koji se pita kakvim čitateljem priča od njega traži da postane i koji želi saznati na koji je točno način model autora vodičem čitatelju. Da bismo identificirali model autora, neke je priče potrebno čitati beskonačno puno puta. Kad empirijski čitatelj otkrije model autora, postaje modelom čitatelja. (Eco, 2005: 39-40) Model autora tekstualnom vještinom nastoji proizvesti određeni model čitatelja. (Eco, 2003: 100) Brojna se djela temelje na stalnoj izmjeni analepsi i prolepsi, gdje je analepsa nadoknada informacija koje je autor zaboravio, a prolepsa izraz autorove nestrpljivosti (primjerice kad u Gogoljevu romanu *Mrtve duše* pripovjedač često

napominje kako ćemo o određenom događaju više saznati na sljedećim stranicama romana). Eco upozorava da je jedini način na koji možemo postati čitateljima drugoga stupnja da spoznamo razliku između fabule i sižea koju su nam definirali ruski formalisti. Fabula i siže nisu funkcije jezika nego strukture koje se gotovo uvijek mogu prevesti u neki drugi semiotički sistem. (Eco, 2005: 48) Ukratko, fabula je slijed događaja kako su se «stvarno» dogodili, a siže je slijed događaja kako su se dogodili u pripovjednom tekstu. U pripovjednom se tekstu siže poistovjećuje s diskurzivnim strukturama. (Eco, 1992: 201) Svaki je pripovjedni tekst moguć bez sižea, no nije moguć bez fabule i diskursa gdje je diskurs strategija kojom se služi model autora. (Eco, 2005: 49)

*“Šumom se šeće. Ukoliko je niste prisiljeni hitro napustiti kako biste utekli vuku ili medvjedu, lijepo je zastati kako biste promatrali igru zraka sunce u krošnjama ili proučavali mahovinu, gljive i drugu nisku vegetaciju. To ne znači da gubite vrijeme: često zastanemo da bismo razmislili prije no što donesemo odluku. No kako šumom možemo lutati a da zapravo nikamo ne idemo, i kako je ponekad zabavno zabludjeti iz čistoga užitka, pozabavit ću se onim šetnjama na koje autorska strategija navodi čitatelja.”* (Eco, 2005: 66)

Ovim je rečenicama Eco htio ukazati na različite metode kojim se model autora služi da bi ispričao neku priču. Autor ju može ispričati brzo, jednostavno, bez suvišnih pojedinosti, a isto ju tako može ispričati kao Proust s čijim su gigantskim rečenicama svi upoznati. Bitno je napomenuti da razlikujemo dva vremena u samom pripovijedanju, a to su fabularno i diskurzivno vrijeme. Diskurzivno vrijeme je ono vrijeme koje je čitatelju potrebno da bi pročitao određeni odlomak. To se vrijeme ne poklapa s fabularnim vremenom, a to je ono vrijeme koje je potrebno da bi se sam odlomak u stvarnosti dogodio. Primjerice, kada u nekom romanu imamo na pola stranice opisivanje potezanja pištolja i ubojstva nekog čovjeka, treba nam otprilike pola minute da bismo pročitali tu polovicu stranice i percipirali ju. U stvarnosti se vađenje pištolja, potezanje i čin ubojstva ne bi dogodio u roku 30 sekundi, već u roku 5 sekundi. U filmu se fabularno i diskurzivno vrijeme poklapaju.

Kada čitatelj uzme u ruke neko djelo automatski s modelom autora sklapa fikcionalni sporazum, a to je sporazum u kojem čitatelj napisano uzima zdravo za gotovo bez razmišljanja je li to moguće. Primjerice, čitatelj je Gregora Samsu iz Kafkine pripovijesti *Preobražaj* odmah prihvatio kao kukca i zamišljao ga kao golema kukca bez razmišljanja je li moguće da se čovjek pretvori u kukca. Naravno da to nije moguće, no mi smo, zahvaljujući fikcionalnom sporazumu, to prihvatili. Einstein nije mogao čitati Kafku jer je tvrdio da ljudski



um tako ne funkcionira. Također, ako nekom Amerikancu koji nikada nije bio u Zagrebu damo u ruke Zagorkinu *Gričku vješticu*, on će vjerojatno Kamena vrata, Gornji grad i Savu prihvatiti kao nešto što stvarno postoji iako nikad nije obišao ta mjesta. Način na koji prihvaćamo prikaz stvarnog svijeta jedva se razlikuje od prihvaćanja svijeta fikcije. Postavlja se pitanje do koje mjere možemo kao gotovu činjenicu prihvatiti one aspekte stvarnoga svijeta što ih autor pogrešno uzima zdravo za gotovo jer je ponekad potrebno dobro proučiti određene aspekte zbilje prije pisanja književnoga djela. Ponekad modeli autora poznatih romana budu toliko uvjerljivi u svom pripovijedanju da navedu čitatelje da pomisle da su određeni izmišljeni dijelovi pripovijesti stvarni. Nerijetko se događalo da obožavatelji pojedinih književnih djela draže određena mjesta koja uopće ne postoje. Ako su svjetovi fikcije tako udobni, zašto ne bismo pokušali čitati stvarni svijet kao da je fikcija? (Eco, 2005: 143) Upravo su to činili James Joyce, William Shakespeare, Dante... U brojnim djelima novije književnosti nailazimo na intertekstualnost i u takvim nam romanima nije čudno nailaziti na likove koje smo upoznali u djelima starije književnosti.

## 4. 2. MIKROPOZICIJE I MAKROPOZICIJE

Kad jednom dosegne diskurzivnu razinu, čitatelj može sažeti cijele odlomke diskurza pomoću niza makropozicija. (Eco, 1992: 901) Nakon što je ovladao diskurzivnim strukturama prvih stranica nekog romana, čitatelj može uobličiti brojne sažetke romana te se pitati što slijedi? Pripovjedne makrostrukture predstavljaju sintezu, odnosno sažimanje mikropozicija koje su izražene na razini diskurzivnih struktura. Također postoje situacije kada se makropozicije proširuju. Svaki čitatelj tijekom čitanja određenog djela izvršava određena sažimanja, odnosno sinteze te time sam pokušava dokučiti što će se sljedeće dogoditi. Tako se vjerojatno provodi niz sinteza onog tipa kakve predlaže Propp kada priču svodi na pripovjedne funkcije, Bremond kada pripovjedni sklop svodi na niz binarnih razdvajanja čiji je ishod intertekstualno kodificiran ili cijela jedna tradicija koja je proučavala «teme» i «motive». Pripovjedne se strukture mogu primijeniti i na tekstove koji nisu pripovjedni kao što su pitanja, zakletve, odlomci razgovora... (Eco, 1992: 204) Tako se, primjerice, iz sljedećeg razgovora može izvući nekoliko fabula:

Iva: «*Jesi li kupio novi mobitel?*»

Marko: «*Nisam još, ali čuo sam da Ivan prodaje mobitel pa mislim da ću kupiti od njega.*»

Iva: «*Mislim da je to dobra ideja, uštedjet ćeš novac.*»

Iz ovog se razgovora može izvući nekoliko fabula:

- 1) Iva i Marko su prijatelji. Marku se pokidao mobitel i traži novi. Nije pretjerano opterećen tehnologijom i želi uštedjeti novac pa će kupiti polovni mobitel od Ivana kojeg poznaju i Iva i Marko. Za pretpostaviti je da Iva poznaje Ivana jer nije priupitala Marka tko je to.
- 2) Iva i Marko su prijatelji. Marko ima mobitel koji je u funkciji, no poželio je nabaviti novi model jer mu je stari dosadio. Čuo je da Ivan prodaje model koji mu se sviđa te je odlučio kupiti mobitel od njega. Moguće je da Iva ne poznaje Ivana, no nije ju ni zanimalo tko je to, samo je skrenula pozornost na činjenicu da će Marko uštedjeti novac ako kupi mobitel od nekog prijatelja ili poznanika.

Također su moguće kombinacije tih dvaju priča. Razgovor se može svesti na makropozicije; Marko kupuje mobitel, Iva i Marko razgovaraju o kupnji mobitela, Ivan prodaje mobitel...

Teun Adrianus van Dijk postavio je uvjete za pripovijedanje i kaže da je pripovijedanje opis radnji koji za svaku opisanu radnju pretpostavlja agensa, agensovu intenciju, mogući svijet ili stanje, promjenu, s njezinim uzrokom i namjenom koja je određuje. Tome bi se mogla dodati duševna stanja, emocije, okolnosti, ali opis je relevantan ako su opisane radnje teške i samo ako agens nema očigledan izbor glede tijeka radnji što ih valja poduzeti da bi se promijenilo stanje koje ne odgovara njegovim vlastitim željama. Događaji koji slijede nakon te odluke moraju biti neočekivani, a neki od njih moraju se činiti neobičnima ili čudnima. (Eco, 1992: 206) Treba se pritom držati Griceovih konverzacijskih načela koja nalažu da iskazano bude onoliko informativno koliko je to nužno za danu svrhu te da ne bude preinformativno u odnosu na konkretnu svrhu, da govornik da istinit iskaz, relevantnu poruku te da iskazano bude razumljivo, jasno i neopterećeno dvosmislenošću. (Šarić, 1999: 735) Vjerojatno bi svakoj osobi bilo čudno čuti sljedeću priču:

*«Danas sam do knjižnice odlučila otići biciklom. Otišla sam u podrum, otključala bicikl, iznijela ga pred zgradu i odvezla se njime do knjižnice.»*

Jedini konverzacijski prihvatljiv dio jest da je osoba koja izgovara rečenice odlučila ići biciklom do knjižnice. Moguće da to nije uobičajeno za tu osobu, no druga je rečenica definitivno suvišna jer ne donosi ništa neobično i preinformativna je.

### 4. 3. INTERPRETACIJA

U jednom od svojih članaka Eco detaljnije piše o interpretaciji nekog teksta. Kako definirati termin «interpretacija»? On ima dugu i složenu povijest: u tradiciji biblijske egzegeze on označava potragu za skrivenim smislom, a u protestantskom odvojk u te tradicije naglasak je na slobodi i mnogostrukosti te potrage. U svakom slučaju čini se da je za interpretaciju karakteristično ispitivačko kretanje prema nečemu čiji smisao nije jasan. (Eco, 1996: 191) Interpretacija je semiotički fenomen: svaki znak, svako semiotičko sredstvo u krajnjem je smislu interpretacija. S jedne se strane može reći da je interpretacija jednostavna i nimalo tajnovita djelatnost, dok s druge strane interpretacija stalno teži produbljivanju i uvijek je, na neki način, obilježena kutom gledanja. (Eco, 1996: 192) Kod čitanja treba razlikovati semantičku i kritičku interpretaciju, odnosno semiološku i semiotičku interpretaciju teksta. Semantička ili semiološka interpretacija rezultat je procesa u kojemu primalac, suočen s linearnim očitovanjem teksta, ispunja tekst značenjem. Kritička interpretacija ili semiotička ona je u kojoj se nastoji objasniti zbog kojih strukturalnih razloga tekst može proizvesti druge semantičke interpretacije. Tekst se može interpretirati semantički i kritički, no samo neki tipovi predviđaju oba tipa interpretacije. Neki tekstovi predviđaju i semantičkog i kritičkog čitatelja. (Eco, 2003: 98) Eco promišlja o primjedbama Richarda Rortyja koji tvrdi da su u 20. stoljeću postojale isključivo osobe koje pišu kao da ne postoji ništa drugo osim tekstova te Rorty razlikuje dvije vrste tekstualizma. Prvi se odnosi na one koji ne vode računa o namjeni autora i obrađuju tekst radeći na njemu kao da sadrži povlašteno načelo unutarnje povezanosti, dovoljan razlog za dojmove koje tekst izaziva kod mogućeg idealnog čitatelja. Drugu tendenciju objašnjavaju oni kritičari koji smatraju svako čitanje pogrešnim i koji se, kaže Rorty, ne obraćaju ni autoru ni tekstu da bi se upitali koje su njihove namjere, već obično «udaraju» po tekstu ne bi li ga prilagodili svojim nakanama. (Eco, 2003: 99) Rorty smatra oba stajališta teoretičara nekim oblikom pragmatizma. S tom se distinkcijom Eco ne slaže te smatra da običan pragmatičar, kada istražuje tajnu nekog teksta, ne mora istu interpretirati na pravi način. Pitanje je radi li se o semantičkoj ili o kritičkoj interpretaciji. Oni čitatelji koji traže pojedinačnu, još nepoznatu tajnu u tekstu, traže skrivenu semantičku interpretaciju. Kritičar koji traži trajni kod vjerojatno nastoji definirati strategiju koja producira bezbrojne načine da se obuhvati tekst na pravi semantički način. Eco također skreće pozornost na razlikovanje utopije jedinstvene semantičke interpretacije i teoriju kritičke interpretacije kao objašnjenje zašto neki tekst dopušta ili ohrabruje mnogostruke semantičke interpretacije.

(Eco, 2003: 99) Čitateljeva pobuda sastoji se u radu na pretpostavci o namjeri rada. To znači da se u nekom tekstu može pojaviti bezbroj interpretativnih pretpostavki. Na kraju se pretpostavke dokazuju povezanošću teksta te se tako s vremenom odbacuju neke pretpostavke.

Eco pretpostavlja postojanje kritičkog govora koji djeluje kao metajezik i koji dopušta komparacije između teksta s čitavom svojom poviješću i novom interpretacijom. Kritički metajazik nije jezik drugačiji od vlastitog jezika objekta već je dio istog jezika objekta, i u tom smislu to je djelovanje koje bilo koji jezik razvija kad govori o samom sebi. (Eco, 2003: 101) Svaki tekst kontrolira i bira vlastite interpretacije, pa čak i one promašene. Postavljaju se pitanja koje su zapravo prave, a koje pogrešne interpretacije? Odgovori na ta pitanja vrlo su komplicirani i relativni. Eco daje primjer A teksta i B teksta. A tekst proslijeđen je čitatelju koji je o A tekstu napisao C tekst. Zamislamo da postoji faktor X koji je poučen da je svaka interpretacija pogrešna. Faktoru X postavljeno je pitanje je li tekst C pogrešna interpretacija teksta A ili teksta B? Točan odgovor na pitanje ne postoji.

Budući da se postavilo pitanje o valjanosti interpretacije, Eco skreće pažnju i na metaforu. Je li moguće, pomoću semantike, odrediti zašto je neka metafora poetičnija od druge? Metafora djeluje poliinterpretativno potičući primatelja da usredotoči pozornost na semantičku vještinu koja dopušta i stimulira takvu višeznačnost. (Eco, 2003: 102) Tako pokazuje dvije karakteristike koje Jakobson dovodi u vezu s poetskim govorom, a to su dvoznačnost i autorefleksivnost. (Eco, 2003: 102) Metafore su svakodnevna pojava i svako semiotičko promišljanje o metafori koristi estetici. Radi se o individualiziranju određene kvote «esteticizma» nazočnog čak i u svakodnevnim metaforama. (Eco, 2003: 103)

## 5. IME RUŽE

Eco se prvenstveno proslavio svojim književnim djelima koja su nastala primjenom semiotike. To su *Ime ruže*, *Foucaultovo njihalo* i *Otok prvoga dana*. Sam je Eco svoje romane okarakterizirao kao «tvrdoglave pokušaje da se razumiju mehanizmi po kojima svijetu oko sebe dajemo značenje». (Nöth, 2004: 126) Umbero je Eco svoj roman utemeljio na rukopisu redovnika iz 14. stoljeća. Eco je taj rukopis preveo na talijanski s, kako šaljivo kaže, neogotičkog prijevoda na francuski latinskog izdanja iz 17. stoljeća djela koje je krajem 14. stoljeća na latinskom napisao njemački redovnik. (Eco, 2004: 8)

Na samome početku romana objašnjeno je računanje vremena u djelu koje je ustanovljeno crkvenim kanonima i vremenima molitve. Tada čitatelj odmah sklapa fiktionalni sporazum s modelom autora jer se sam čitatelj vjerojatno nikad nije našao u situaciji da na taj način mjeri vrijeme. Također prihvaća nacrt samostana i njegovu lokaciju unatoč mogućnosti da čitatelj nikad nije bio u Italiji, a i da je bio, prihvaća činjenicu da se na objašnjenom mjestu nalazio samostan bez obzira na moguću pogrešku modela autora.

Treba također razjasniti tko govori u romanu. Jonathan Culler u svojoj *Književnoj teoriji* skreće pozornost na to da, pri interpretaciji teksta, treba obratiti pozornost na nekoliko važnih pitanja:

1. *Tko govori?* – Imamo pripovjedača u «prvom licu» koji može biti protagonist, a isto tako može biti manje važan lik u djelu, a i samo promatrač. Također imamo pripovjedača u trećem licu za kojeg ne znamo je li muško ili žensko te ne sudjeluje u radnji djela. U romanu *Ime ruže* govori Adson, učenik mudroga Vilima. On vrlo detaljno prenosi i dijaloge koji su se odvijali u njegovoj prisutnosti. Budući da roman «piše» osamdesetogodišnji Adson prisjećajući se vremena kada je bio osamnaestogodišnjak, postavlja se pitanje piše li roman osamdesetogodišnji Adson ili osamnaestogodišnji Adson? Eco objašnjava da obojica govore, i to namjerno. (Eco, 2004: 490) Stariji Adson javlja se cijelo vrijeme.
2. *Tko kome govori?* – Pripovjedač se obraća čitateljima koji su ponekad implicitni ili konstruirani, a ponekad eksplicitno određeni. Ovdje se Adson često obraća čitatelju. Navest ćemo primjer sa samoga kraja romana:

«No ove su mi nepotpune stranice pravile društvo sav život koji mi je otad preostao da preživim, često sam im se obraćao kao proročistu, i gotovo da imam dojam kako je ono što sam na ovim listovima napisao, a što ćeš ti, neznani čitatelju, sada čitati, tek

*skup kojegdje napabirčenih podataka, slikovna pjesma, golem akrostih koji ne kaže i ne ponavlja ništa do ono na što su me uputili ovi odlomci, a više ne znam jesam li ja dosad govorio o njima ili su oni progovorili na moja usta.»* (Eco, 2004: 468)

3. *Kada tko govori?* – Vrijeme radnje nekoga romana može biti paralelno s određenim događajem, neposredno nakon nekog događaja (epistolarni romani) te poslije završenoga događaja (najčešći slučaj). Adson, kao osamdesetogodišnjak, piše dugo vremena nakon završene radnje, no budući da piše na temelju vlastitih zapisa koje je napravio kao osamnaestogodišnjak, može li se sa sigurnošću tvrditi da je pripovjedni tekst nastao nakon ili tijekom određene radnje? Moguće da nijedan odgovor nije u potpunosti točan jer ni sam pripovjedač, dakle Adson, nije stalno jedna te ista osoba; on je i osamnaestogodišnjak i osamdesetogodišnjak. Tako da bi se moglo reći da se dio radnje odvija nakon završenog događaja, a dio neposredno nakon nekog događaja jer je Adson tada pisao svoje bilješke kao osamnaestogodišnjak.
4. *Kakvim jezikom tko govori?* – Jezik određenoga romana može biti različit, a to ovisi o raznim čimbenicima, kao npr. starost osobe, razina obrazovanja itd. No ipak, roman je polifoničan, a ne monologičan žanr pa se uglavnom postiže sraz društvenih nazora i gledišta.<sup>1</sup> U romanu *Ime ruže* nailazimo na kombinaciju različitih jezika. Kao prvo, jezika u doslovnom smislu riječi jer se u samostanu nalaze redovnici iz različitih krajeva Europe pa često dolazi do šumova u komunikacijskom kanalu. Sam se osamnaestogodišnji Adson ne snalazi u komunikaciji na svim jezicima koji su prisutni u samostanu. Nadalje, postoje stariji redovnici koji iza sebe imaju veliko životno iskustvo te komuniciraju na određenoj razini te nerijetko razgovaraju o trenutnom stanju u Crkvi, povijesti, razmišljanjima, djelima koje čitaju... Zatim je tu aktant djevojke koja zadovoljava pohotne redovnike i predstavlja neuki puk, a ostvaruje se u akteru djevojke s kojom je osamnaestogodišnji Adson spolno općio. Na kraju imamo i Adsona kao osamnaestogodišnjaka koji predstavlja tinejdžera koji se još ne može u potpunosti poistovjetiti sa starijim redovnicima te kojeg muče neki tipični problemi karakteristični za to životno razdoblje kao što je, primjerice, zaljubljenost u seljanku i razmišljanje o vlastitom izgledu. Ovaj je roman, dakle, izuzetno polifoničan.
5. *S kojom ovlasti tko govori?* – Kazivati priču znači uzeti određenu ovlast koju bi slušatelji trebali priznati. (Culler, 2001: 103) Kada netko napiše da je, primjerice, Ivan bio izrazito samouvjeren, lijep i šarmantan, mi automatski navedenu informaciju

---

<sup>1</sup> Takve je stavove o romanu imao ruski teoretičar Mihail Bahtin.

uzimamo zdravo za gotovo. Tako osamnaestogodišnji Adson, kao i osamdesetogodišnji Adson, s velikim poštovanjem govore o svom načitanom i iznimno obrazovanom učitelju Vilimu pa ga tako i svaki čitatelj gleda s velikim poštovanjem ne promišljajući previše o mogućnosti da Vilim i nije tako dobar akter.

Prije svakoga poglavlja u romanu se javljaju i «sažeci» poglavlja koji unaprijed najavljuju što će se dogoditi.

*«Gdje Severin ispriča Vilimu o čudnoj knjizi, a Vilim ispriča izaslanicima o čudnom poimanju svjetovne vlasti.»* (Eco, 2004: 329)

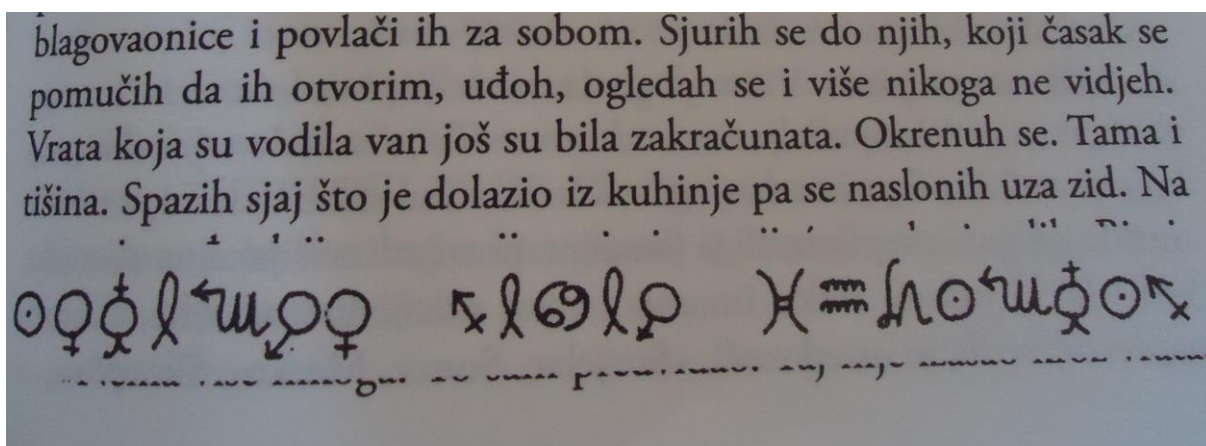
Ovdje se radi o nekoj drugoj pripovjednoj instanci budući da se Adson spominje u trećem licu jednine u svim sažecima poglavlja. Ti se sažeci uglavnom sastoje od jedne rečenice, no dovoljno su informativni da sažmu sadržaj nadolazećeg poglavlja. Sam pripovjedač uvodi makropoziciju prije čitanja samoga odlomka te tako, na neki način, olakšava čitatelju prolazak kroz tekst.

Ranije su objašnjene analepsa i prolepsa. Pripovjedač, odnosno Adson, često koristi prolepsu i vjerojatno se u takvim situacijama radi o osamdesetogodišnjem Adsonu. Primjer:

*«No obuzdaj svoju nestrpljivost, nestašni moj jeziče. Toga se dana, naime, o kojemu govorim, i to prije noći, dogodiše još mnoge stvari, o kojima će biti dobro da izvijestim.»* (Eco, 2004: 41)

Model autora u ovom romanu priča priču dosta opširno, s mnogo pojedinosti. Sam Eco, u kasnijem osvrtu na roman, objašnjava da Adson cijelo vrijeme govori koristeći figuru misli pretericiju te objašnjava stvari koje su tek spomenute, uvodi enciklopedijske pojmove jer je takav bio stil srednjovjekovnog kroničara. (Eco, 2004: 492)

Zanimljivo je što Eco piše o znakovima unutar samog svog romana. Kao prvo, redovnik Vilim i učenik Adson cijelo vrijeme slijede nekakve znakove pomoću kojih pokušavaju riješiti misteriju niza ubojstava koja su se dogodila u samostanu. Također, samim tim postupkom navode čitatelja da slijedi znakove, donosi vlastite zaključke i stvara pretpostavke tko bi mogao biti ubojica i što se događa u samostanu. Kako Vilim i Adson stvaraju krive pretpostavke slušajući priče ostalih redovnika, tako navode i samoga čitatelja na pogrešan trag. U romanu su prikazane i skice i znakovi na koje nailaze Vilim i Adson da bi čitatelja što bolje uputili u priču. Primjerice, donose skicu labirinta te neobičan napis koji je još neobičnije uklopljen u sam tekst romana:



Prilog 2: Isječak iz romana *Ime ruže* (stranica 155)

Ovdje vidimo da je rečenica nasilno prekinuta znakovljem. Na sljedećoj stranici počinje nova rečenica, a dio teksta koji je prekriven znakovljem ostaje nepoznanica. Na taj se način čitatelj još više intrigira i svojim razmišljanjima na neki način sudjeluje u radnji romana. Priča o semiotici vrlo je vješto ukomponirana u radnju romana jer povremeno i sami redovnici vode rasprave o znakovima.

## 5. 1. «IME RUŽE» U KONTEKSTU POSTMODERNE

Postmoderna je istodobno periodizacijski, tipologijski i kulturnopovijesni pojam. Začet je u književnoznanstvenim krugovima 60-ih godina, a u široj se intelektualnoj javnosti etablira 70-ih godina 20. stoljeća. (Biti, 2000: 396) Sama definicija pojma poprilično je nejasna i predmetom je raznih filozofskih, socioloških, teorijskih rasprava. Postmodernisti pokazuju velik interes za masovnu kulturu i kič. Isto se tako brišu modalne i žanrovske granice među tekstovima, i to podjednako u njihovoj proizvodnji i u refleksiji o njima. (Biti, 2000: 397) Sam se Eco osvrnuo na postmodernu kao kontekst u kojem je nastao roman. Prvo napominje da je moguće ponovo se vratiti fabuli, čak i u obliku citata drugih fabula. Također skreće pozornost na činjenicu da se danas pojam postmoderne upotrebljava kako kome padne na pamet i ironizira činjenicu da se granica postmoderne cijelo vrijeme pomiče unatrag te dodaje da bi ta granica mogla doći do Homera kako je krenulo. Smatra da svako razdoblje ima svoju postmodernu kao što svako razdoblje ima svoj manirizam te se pita je li postmoderna možda suvremeni naziv za manirizam. Idealni postmodernistički roman morao bi prevladati prepirke



između realizma i irealizma, čiste književnosti i angažirane književnosti, proze za elitu i proze za masu... (Eco, 2004: 503)

Roman *Ime ruže* odvija se u srednjem vijeku te sam Eco napominje da je puno vremena proveo proučavajući srednji vijek. U ponekim je intervjuima napominjao da sadašnjost poznaje preko malih ekrana, a srednji vijek izravno jer je bio u izravnom doticaju s brojnim originalnim srednjovjekovnim zapisima. Osim što se radnja odvija u srednjem vijeku, Eco je samo pripovijedanje pokušao prilagoditi tom razdoblju. Često nailazimo na intertekstualnost, naročito iz Biblije. Sam roman započinje biblijskim citatom:

«U početku bijaše Riječ, i Riječ bijaše kod Boga – i Riječ bijaše Bog.» (Eco, 2004: 13)

Roman je pun i stvarnih povijesnih činjenica, a izvor za to jesu srednjovjekovne kronike. Zanimljivo je spomenuti i vrijeme radnje, a to je krajem studenoga u planini kada je dovoljno hladno za klanje prasaca što je bilo potrebno za scenu ubijenog redovnika koji naglavačke leži u kotlu krvi, a sve je to potaknuto biblijskim tekstom Otkrivenja.

Postavlja se pitanje o žanrovskom određenju romana? On počinje kao krimić, no u tom se krimiću vrlo malo otkriva, a detektiv pretrpi poraz. (Eco, 2004: 497) U tom krimiću ima vrlo malo seksa, puno teologije, malo akcije i puno krvi. (Eco, 2004: 496) Također se postavlja pitanje uolikoj je mjeri *Ime ruže* povijesni roman? Pojedini likovi iz djela uistinu su postojali, iako nisu enciklopedijski poznati, no to nije ni bitno jer se mnogi povijesni romani temelje na likovima koji nisu poznati široj javnosti. Može se reći da se ne može točno odrediti žanr ovome romanu. Eco spominje i svoj problem koji je nastao kada je roman donio izdavačima. Savjetovali su mu da skрати prvih sto stranica jer su previše zamorne. On to nije htio učiniti jer te stranice, kako kaže, imaju inicijacijsku funkciju i izgrađuju čitatelja. Ovaj roman briše i spomenute granice proze za elitu i proze za masu. Dijalozi između redovnika o stanju u Crkvi i nekim događajima prosječnom bi se čitatelju mogli činiti poprilično naporni, ali zato je tu osamnaestogodišnji Adson koji govori o svojim problemima, kojem nisu jasne neke stvari, koji se zaljubljuje i prolazi kroz muke svakog prosječnog adolescenta te se na taj način stvara prihvatljiva ravnoteža.

## 6. ZAKLJUČAK

Zaključno možemo reći da je Umberto Eco svojim jedinstvenim stavovima zauzeo posebno mjesto među semiotičarima i teoretičarima književnosti. Njegovi radovi obuhvaćaju brojna područja te su svakako zanimljivi ne samo ljudima koji se bave semiotikom ili teorijom književnosti već i široj populaciji. Njegovi postmodernistički romani prava su remek-djela u kojem su vješto ukomponirani teoretski postupci i zabava koju nam roman pruža. *Ime je ruže* postiglo nevjerojatnu popularnost pa je po tom romanu snimljen i film. Posebno je zanimljivo za kraj spomenuti da Eco najavljuje skraćenu verziju svoga romana koju bi prilagodio suvremenom čitatelju i novim tehnologijama. Smatra da je prva verzija preteška za čitanje te da ima predugačke odlomke. Vjerojatno će roman zbog toga postati još popularniji, a Eco će citirati sam sebe u novom, skraćenom romanu što se u potpunosti uklapa u postmodernističku priču gdje se ruše sve konvencije, a granice među žanrovima i romanima za educiranu publiku i širu masu brišu se.

## 7. IZVORI, LITERATURA, PRILOZI

### 1. IZVOR

Eco, Umberto, 2004. *Ime ruže*, Zagreb: Globus media, Biblioteka Jutarnjeg lista

### 2. LITERATURA

Biti, Vladimir, 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska

Culler, Jonathan, 2001. *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, Zagreb: Biblioteka AGM

Eco, Umberto, 2003. *Četiri semiotička stavka*, u: *Republika* 59, 1

Eco, Umberto, 1992. *Pripovjedne strukture i procesu čitanja*, u: Biti, Vladimir, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Biblioteka Theoria universalis

Eco, Umberto, 2005. *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Zagreb: Algoritam

Eco, Umberto, 1996. *Znakovi, ribe i dugmeta : bilješke o semiotici, filozofiji i humanističkim znanostima*, u: *Zor* 2, 1

Johansen, Jorgen Dines, Larsen, Svend Erik, 2000. *Uvod u semiotiku*, Zagreb: Croatia liber

Nöth, Winfried, 2004. *Priručnik semiotike*, Zagreb: Ceres

Šarić, Ljiljana, 1999. *Pragmatička načela: načelo kooperativnosti*, u: *Teorija i mogućnosti primjene pragmatičke lingvistike*, uredili: Badurina, Lada, Ivanetić, Nada, Pritchard, Boris, Stolać, Diana, Zagreb-Rijeka: Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku

### 3. PRILOZI

Prilog 1: Umberto Eco: <http://www.cbc.ca/arts/images/pics/eco1.jpg>

Prilog 2: Isječak iz romana *Ime ruže*, 2004. Zagreb: Globus media, Biblioteka Jutarnjeg lista, str. 155